

EL TRATAMIENTO DE LA REALIDAD EN EL TEATRO CREACIONISTA DE VICENTE HUIDOBRO*

The treatment of reality in Vicente Huidobro's creationist theatre

CARLOS M. ROOS

Resumen

La obra de Vicente Huidobro ha recibido la atención de numerosos estudios en el ámbito académico. Sin embargo, poco se ha escrito sobre su dramaturgia. Ella ofrece una oportunidad brillante para poner a prueba las ideas creacionistas que el autor desarrollara durante su carrera, explicadas en sus ensayos y manifiestos redactados tanto en América como en Europa. El presente estudio aprovecha tan afortunada sintonía entre teoría y práctica. Mediante un análisis comparativo, las únicas dos obras teatrales escritas por Huidobro son aquí examinadas desde los postulados del autor referidos a la producción poética, específicamente en relación al tratamiento selectivo que el creador da a lo real para definir la temática de la obra. La metodología utilizada es argumentativa, basada en el escrutinio de las fuentes primarias. Se ha pretendido diseñar un dispositivo teórico ajustado a las demandas del objeto de estudio, que combina la propuesta creacionista con ideas clave del pensamiento de Luigi Pirandello. Ello arroja nuevas luces sobre los procesos descritos por Huidobro y expande su poder explicativo. Sobre la base de tal herramienta, se procede a analizar las piezas en cuestión: *Gilles de Raiz* (1932) y *En La Luna* (1934). La conveniente dimensión de la muestra permite una aproximación exhaustiva a los textos, lo cual favorece el procedimiento de contraste entre las maneras de abordar lo real en cada uno.

Palabras Clave: Realidad, creacionismo, sistema, historia, filosofía.

Abstract

The oeuvre of Vicente Huidobro has received the attention of several studies in the academic field. However, little has been written about his dramaturgy. It offers a brilliant

* Este texto fue presentado en el apartado "Escrituras y representaciones culturales de Iberoamérica", dentro del *Encuentro Bicentenario*.

opportunity to test the creationist ideas that the author developed throughout his career, as explained in his essays and manifests written between America and Europe. The present study takes advantage of such a fortunate coincidence between theory and practice. Through a comparative analysis, the only two plays written by Huidobro are here examined from the statements of the author about poetic production; specifically in regard to the selective treatment the creator gives to the real in order to define the subject matter of the work. The methodology here deployed is argumentative, based on the scrutiny of primary sources. The design of a theoretical device, tailored to the demands of the object of enquiry, has been a central goal of the study; it combines the creationist proposal with key ideas of Luigi Pirandello's thought. The device casts new lights over the processes described by Huidobro and expands their explanatory power. Based on it, I proceed to analyse the plays at issue: *Gilles de Raiz* (1932) and *En La Luna* (1934). The convenient dimension of the sample allows a painstaking approach to the texts, which helps to contrast the ways of tackling the real at work in each case.

Key Words: Reality, creationism, system, history, philosophy.

Referirse a la temática en torno a la cual gira un discurso artístico es referirse a los asuntos que generan interés en aquel que lo produce. Dado que todo autor habla de aquello que le inquieta, y que todo cuanto inquieta se halla en la realidad que se vive, puede decirse que el tema abordado en una obra de arte resulta de la relación que el artista entabla con los acontecimientos de su vida, lo cual abarca el intervalo comprendido entre las experiencias íntimamente privadas y las vivencias históricas experimentadas como parte de un conglomerado. En esta oportunidad, pretendo abordar el modo en que tal relación se desarrolla dentro de la dramaturgia de Vicente Huidobro (1893-1948), escritor chileno emblemático de la vanguardia literaria conocida como Creacionismo. Constituida por las piezas *Gilles de Raiz* (1932) y *En La Luna* (1934), esta muestra capital del drama creacionista ofrece notorios contrastes que propician la discusión sobre lo real desde la óptica de la producción artística.

Comencemos por examinar lo que la teoría creacionista tiene que decir al respecto. La reflexión hecha por Huidobro en el ensayo *La creación pura* (1921)¹, sobre el proceso que tiene lugar en el artista para hacer posible la obra, se refiere precisamente a la rela-

¹ Huidobro, Montes (coord.), 1957, 244-251.

ción entre éste y su entorno. El ensayo explica que el creador toma sus motivos y elementos del *mundo objetivo*, los cuales son seleccionados por idóneos entre todas las demás posibilidades. El mecanismo que permite este proceso recibe el nombre de *sistema*. Aplicado el tamiz, la materia prima penetra en el *mundo subjetivo* del artista, donde, a través de la *técnica*, entendida como conjunto de conocimientos y recursos expresivos, es procesada y devuelta al mundo objetivo como un hecho novedoso, totalmente creado. El autor observa que el sistema es el puente tendido desde el mundo objetivo hasta el Yo o mundo subjetivo, mientras que la técnica es el puente de vuelta desde esta esfera hacia el mundo objetivo. En base a lo anterior, se puede deducir que del sistema depende la temática, mientras que de la técnica depende el discurso².

Es necesario detenernos aquí para hacer una advertencia. Este ensayo se halla fuertemente determinado por el contexto en el que se erige. El vocabulario empleado por Huidobro acusa su intención de acercar la discusión estética a la perspectiva científica, en el marco del conflicto entre las artes y la tecnología en relación con la creación. Su posición al respecto no es descalificadora de lo científico; más bien, su argumento equipara ambas actividades creadoras, la tecnológica y la artística, como modos diferentes e igualmente válidos de generar entidades artificiales³. Esta actitud en sintonía con la ciencia de su tiempo explica el planteamiento introductorio del ensayo, donde señala la inconveniencia de la jerga metafísica para el debate estético y la necesidad de aproximarse a la filosofía científica, tal como se concebía en la década de los veinte. Su argumento, en consecuencia, se fundamenta en términos como objetivo y subjetivo, característica que puede tornarse problemática⁴.

¿Qué significan aquí objetividad y subjetividad? Al hablar de los mundos objetivo y subjetivo, el autor no se refiere al problema de la verdad en conexión o desconexión con el sujeto, sino a la distinción entre aquello que existe y el individuo que lo experimenta.

² Cabe destacar que el modelo creacionista presenta limitaciones como teoría estética general. Por ejemplo, su aplicabilidad en el campo de la música es cuestionable. Sin embargo, funciona satisfactoriamente en el marco del análisis que aquí se propone.

³ La tecnología se define como la aplicación del conocimiento proveniente de la ciencia, y por ende, forma parte de lo científico. Subyace en el argumento huidobriano un paralelismo basado en esta relación, del tipo estética-ciencia y poesía-tecnología. Una discusión más extensa al respecto se encuentra en: Hahn, 1995, 83.

⁴ Tal sintonía científica es de esperar. La década de los veinte fue signada por el florecimiento del positivismo lógico. La ciencia conoció para entonces su climax como modelo epistemológico dominante. En tal contexto, todo conocimiento serio debía ser científico para evitar la descalificación, bajo la etiqueta de especulación metafísica. En este ensayo, Huidobro es consistente con su contemporaneidad.

En tal sentido, es el mundo objetivo la instancia en la cual se enmarca el concepto de lo real, que tiene que ver más propiamente con el existenciarlo del cual el creador forma parte. En el manifiesto titulado “El Creacionismo” (1925), Huidobro es claro respecto al alcance del mundo objetivo:

Poseemos vías centrípetas, vías que nos traen como antenas los hechos que ocurren a sus alrededores (audición, visión, sensibilidad general), y poseemos vías centrífugas, que semejan aparatos de emisiones y nos sirven para emitir nuestras ondas, para proyectar el mundo subjetivo en el mundo objetivo (escritura, palabra, movimiento)⁵.

La relación entre las vías aquí descritas y los puentes inter-mundos presentados en *La Creación Pura* es evidente. Hasta este punto, el mundo objetivo parece estar integrado por hechos perceptibles, lo cual abarca la totalidad de las cosas y situaciones aprehensibles mediante la centrípeta sensorial. Sin embargo, la dimensión de este conjunto es aún mayor. Al aceptar que el poema retorna al mundo objetivo para integrarse a él como una realidad nueva, se le da cabida a la entidad lingüística dentro del existenciarlo. Es decir, todo cuanto puede venir a existir mediante el lenguaje ostenta la misma calidad ontológica que el resto de los entes perceptibles. Este movimiento deja espacio, no solo a la obra de arte, sino también a la historia universal, al conocimiento científico, a las ideologías políticas, etc. Tan formidable conjunto, bajo el título de mundo objetivo, constituye la realidad sometida a los rigores del sistema.

Las obras teatrales en cuestión muestran profundas diferencias temáticas. Ergo, es posible inferir que el sistema del autor operó de maneras diferentes en la creación de cada una. Para establecer con mayor claridad de qué naturaleza pudo ser el cambio ocurrido, propongo recurrir a cierta idea del dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), planteada en el Prefacio a *Seis Personajes en Busca de Autor* (1925):

Ahora bien, hay que saber que a mí nunca me ha bastado representar una figura de hombre o de mujer, por especial y característica que sea, por el mero gusto de representarla; narrar una vicisitud concreta, alegre o triste, por el mero gusto de narrarla; describir un paisaje por el mero gusto de describirlo. Hay ciertos escritores (y no pocos) que tienen ese gusto y, satisfechos, no buscan más. Son escritores de índole más propiamente histórica. Pero hay otros que, además de ese gusto, sienten una más profunda necesidad espiritual,

⁵ Osorio (Coord), 1988, p. 172.

que los lleva a no admitir figuras, vicisitudes ni paisajes que no estén empapados, por así decirlo, en un particular sentido de la vida, cobrando con eso un valor universal. Son escritores de índole más propiamente filosófica⁶.

En ocasión de explicar la razón por la cual no había podido dar vida a los seis personajes hasta conseguir en ellos una razón de ser superior a la anécdota de su desgracia, Pirandello establece dos tipos de escritores: los de naturaleza histórica, colocados con fina ironía en un plano de inferioridad, y los de naturaleza filosófica, de una mayor profundidad espiritual. Analicemos los procedimientos de ambos desde la óptica de nuestra reflexión. En el primer caso, tenemos que la selección de los motivos se basa en el placer puro de la representación. Tal accionar es adjudicado a la naturaleza histórica del escritor, lo cual sugiere su voluntad de registrar los acontecimientos del mundo. Según Huidobro, la obra de arte siempre conserva la conexión con el mundo objetivo, aun contando con personajes y situaciones fantásticas, e incluso ostentando la categoría de realidad nueva. Por tal razón, parece lógico atribuir a la obra la capacidad de registrar, en su núcleo más profundo, elementos y motivos de la realidad conocida por el autor en carne propia o a través de la mediación lingüística (mediante las publicaciones académicas, los medios de comunicación social, los relatos de terceros, etc). Ahora bien, despojado el motivo (la figura humana, la vicisitud o el paisaje) del sentido particular de la vida que según Pirandello le proporciona valor universal, sólo resta en él, precisamente, el sentido no particular del registro. Es decir, permanece la generalidad propia de lo histórico, que estudia personajes, hechos y parajes sólo si son relevantes para el individuo en tanto parte de algún grupo social, léase, en el marco de lo colectivo. Desde esta perspectiva, la voluntad de reseñar la realidad, soporte del sistema descrito por Pirandello en la definición de los escritores históricos, proporciona al proceder de éstos una universalidad distinta a la de los filosóficos, mas no por ello menos legítima.



Vicente Huidobro

⁶ Pirandello, 2008 (1925), p. 61.

Cabe aclarar que lo histórico, según lo venimos definiendo, no se inscribe en lo historiográfico, sino todo lo contrario. Por ejemplo: es cierto que el relato del último día de la vida de alguien no importa a nadie más que a sus dolientes, pero que si ese alguien es Alejandro Magno, todo cambia. Sin embargo, en ambos casos la noción general *último día de vida* es un trozo de lo real reconocible dentro de la cadena de significantes que compartimos como colectivo, es este compartir la fuente de la universalidad de lo que nos atañe. La historicidad aquí tiene que ver con la realidad de un conglomerado capturada y transmitida por virtud de la obra. En vez de apuntar hacia obras con temas obtenidos de la historia, la intención es reformular el concepto de lo histórico, el cual abarca, mas no se limita a, la historiografía. En tal sentido, la universalidad de los escritores históricos no radica en la selección de la anécdota, sino en el propio acto de la representación, mediante el cual registran el mundo objetivo, el mundo del hombre como especie, reconocible por el sujeto en tanto integrante de la humanidad y no a partir de su individualidad.

Consideremos ahora el segundo caso. El escritor filosófico también tiende a la formulación de criterios universales, aunque de un modo distinto. Esta tendencia se hace patente en la definición de Pirandello, donde especifica que tal inclinación consiste en una profunda necesidad espiritual que va de lo particular a lo universal. El movimiento clave del autor consiste en poner la reflexión en términos espirituales. Sin duda, la existencia del motivo como parte del mundo objetivo es perceptible por los sentidos y comprensible por el entendimiento. Sin embargo, aprehender su valor universal parece la tarea de una facultad totalmente distinta. El sentido particular de la vida del cual se halla revestido el motivo debe ser accesible para todo ser humano, desde su singularidad ontológica como espíritu, para poder conferir valor universal alguno. Ello nos sitúa más allá de la praxis, de lo cultural o de lo histórico. El escritor filosófico se dirige directamente al espíritu del contemplante. Al hablar de necesidad espiritual se fijan los linderos de lo que la creación abordará en sus alcances últimos. Podemos decir que todo se remite, en el escritor filosófico, a las resonancias universales que producen las representaciones, o más bien, las creaciones, en las profundidades del espíritu humano.

Sobre la base de las proposiciones pirandellianas, y su análisis detenido en relación con las ideas expuestas por Huidobro, es posible entonces formular las nociones de *sistema histórico* y *sistema filosófico*, propias de este estudio, las cuales atienden al interés de lo humano, pero bajo enfoques diferentes. A partir de estas ideas, regresemos al asunto de determinar la diferencia entre los sistemas que funcionaron en la creación de

Gilles de Raíz y *En La Luna*. Es mi intención afirmar que en el primer caso intervino un *sistema filosófico*, mientras que en el segundo operó un *sistema histórico*. Para corroborar estas aseveraciones, y medir el peso de tales categorías conceptuales en relación con los textos teatrales que nos competen, es necesario definir antes con precisión el tema tratado en cada pieza, a fin de confrontar los conceptos hasta aquí contruidos con lo que, según nuestra hipótesis, es la muestra de su aplicabilidad.

Gilles de Raíz versa sobre personaje histórico homónimo (1404-1440), un acaudalado barón y mariscal francés que se batiera junto a Juana de Arco en la Guerra de los Cien Años, también conocido por su terrible reputación criminal⁷. El drama en cuatro actos nos lo ofrece como la encarnación de todos los vicios y bajezas humanas; un personaje al que nada le basta para satisfacer sus apetitos, pues siempre desea más. Es por ello que pacta con Lucifer, siendo no pocas sus demandas: "Quiero riquezas, gloria, esplendor; pero más que nada, quiero el amor en una eterna juventud, quiero el amor intrépido y tembloroso como el primer día de amor"⁸.

Hay un vacío profundo en Gilles de Raíz, que explica en buena medida su carácter insaciable y que pretende llenar desesperadamente con oro, lujuria, poder y sabiduría. Pero en el fondo, el barón sabe que la ausencia insoportable se encuentra en los territorios del amor. Así se puede deducir de las demandas de su pacto. Así se lo confía luego al mismo Lucifer: "Hay algo, sabes tú, algo que se me escapa. Hay algo que permanece detrás del amor, algo que se presiente... ¡Que angustia! Algo que no se puede alcanzar y que es más grande que el amor"⁹. Lo grandioso que habrá de llenar su vacío, que colma en él toda carencia y toda angustia, es conseguido para su ventura en una costa cercana al castillo de Macheoul. Es una joven doncella que se bautiza a sí misma como Gila, en honor a su señor. El amor entre los dos florece de inmediato, pues estos amantes se han pasado la vida esperando encontrarse¹⁰. Juntos, son uno sólo en la morada de Macheoul. El monstruo Gilles de Raíz encuentra sosiego en el objeto amado, y las conductas impías ceden paso al éxtasis amoroso. Pero la buena fortuna no dura demasiado: la joven Gila se pierde en el bosque y en dos años nada se sabe de su paradero. La desespera-

⁷ Gilles de Raíz fue detenido, juzgado y condenado por numerosos crímenes. Se le acusó de rapto a gran escala, de infanticidio e inmolación, de violación, tortura y desmembramiento de una gran cantidad de jóvenes, así como de herejía y satanismo, entre otras atrocidades. Ver el fragmento de la confesión judicial de Gilles de Raíz en: Vincent, Binns, 2004, p. 203-207 (en inglés).

⁸ Huidobro, Montes (coord.), 1976, p. 592

⁹ *Ibidem*, p. 596.

¹⁰ Ver: *ibidem*, p. 603

ción del mariscal se refleja en su conducta a partir de la pérdida:

Morrigandais.- Desde entonces, se ha lanzado él a los vicios más desenfrenados. Hace tiempo que ese enigma me tortura. ¡Qué cambio incomprensible! (...)

Poitou.- En cuanto a los vicios, creo que él los conocía todos desde no poco tiempo. Pero ahora está peor que nunca, parece un loco¹¹.

El desenfreno en su conducta ocasiona la alarma de las autoridades, quienes lo hacen preso y lo condenan a muerte en Nantes. En ese enfrentamiento con la ley, se revela el peso de Gilles de Raiz no sólo como personaje dentro de la narrativa, sino como símbolo poético.

Pareciera que conforme avanza el proceso en su contra, se va mostrando otra dimensión de los acontecimientos representados, que sale de la línea narrativa del relato para ubicarse en una esfera más abstracta: asistimos a la disputa entre los fantoches de lo mediocre (la ley hipócrita, la moral falsa, la norma vacía) contra la poderosa encarnación de lo oscuro:

Jean Blouyn.- ¡Sacrílego! Vuestros labios conocen solamente palabras sacrílegas. No tenéis miedo al castigo divino. ¿Quién sois? Decid. ¿Quién sois, hombre execrable?

Gilles.- ¡Ja, ja, ja! Yo soy el vicio, el crimen, ¿no es así? (...) Soy el diablo¹².

Cabe destacar un detalle que a primera vista pudiera lucir como una inconsistencia, pero que es en verdad revelador: si llevamos la discusión a términos simbólicos, ¿cómo es posible que la encarnación de la maldad y la personificación de la belleza espiritual, que sin esfuerzo puede adjudicársele a Gila, se necesiten para existir y se declaren mutua pertenencia más allá de la muerte? Las palabras de Gila saliendo del juzgado en Nantes son muy claras: "Gila. (Saliendo)- Gilles, suceda lo que sucediere, soy tuya hasta más allá de la muerte. ¡Adiós, voy a hundirme en una noche sin orillas, y mis ojos llenarán con sus lágrimas el vacío que hay entre los astros!¹³. En este sentido, el Epílogo de la obra puede aclarar algunas cosas. Tenemos allí a cinco personajes tratando de definir qué era realmente Gilles de Raiz: Huysmans opina que "era un criminal exquisito", que "era la muer-

¹¹ *Ibidem*, p. 616.

¹² *Ibidem*, p. 642.

¹³ *Ibidem*, p. 635.

te", Anatole France considera que "era el amor", el doctor Hernández asegura que "era un hombre valiente", Bernard Shaw dice que "era un pequeño pederasta", el vicio encarnado, y Yo, personaje que representa al propio Huidobro, expresa que el señor de Machecoul "era el diablo"¹⁴. Todas las posturas resultan acertadas y ninguna es excluyente, tal como apunta "Yo: Un gentilhombre, el amor, el vicio y la muerte, eso constituye el diablo"¹⁵.

En efecto, la imagen del diablo se refiere entonces a lo titánico que alberga el espíritu del hombre, en tanto la fuerza indómita y arrasadora que busca consumirlo y destruirlo todo. Esta definición da cabida al coraje a toda prueba, a la voluntad estética del crimen y a la lascivia desmedida. Ahora bien, Gila responde a las mismas características que Gilles de Raiz, de tal suerte que el mariscal admite amarla porque tiene la misma forma de su alma; únicamente cambia el sentido de su energía. La doncella demuestra coraje ante los jueces:

(Arrancándose la toca, el velo, el rosario y la cruz y colocándolos en la mesa, ante los jueces.) No quiero sobre mi frente otra toca que la toca de sus manos, no quiero otro velo que el velo de sus brazos, no quiero otro rosario que el rosario de sus caricias, no quiero otra cruz que la cruz de su amor"¹⁶.

La dimensión estética de la inocencia y la virtud se pone de manifiesto:

"Me gustaría dar una vuelta por el bosque. (...) Desde mi niñez los árboles siempre me han encantado; los ruidos del bosque, el crujido de las ramas que parece que forman un diálogo dicho en una lengua olvidada"¹⁷.

Incluso, la energía de la cópula camal adquiere en ella un matiz diferente:

Gilles.- (...) ¡Si la vieseis en el amor! Con qué rapidez aprende todo y adivina todo. Su carne está llena de ciencia y de intuición. He dejado caer la locura en todas sus fibras. No hay un rincón de su cuerpo que se sustraiga o que permanezca indiferente. El diamante natural de su carne brilla en la noche y toda ella íntegra se convierte en un árbol de suspiros, en una ola tibia, envolvente, que no olvida nada, que no desprecia nada"¹⁸.

¹⁴ *Ibidem*, p. 644.

¹⁵ *Ibidem*, p. 653.

¹⁶ *Ibidem*, p. 635.

¹⁷ *Ibidem*, p. 615.

¹⁸ *Ibidem*, p. 605.

En síntesis, Gilles de Raiz y Gila son las dos caras de la misma moneda. Ambos representan la potencia plena del espíritu humano en dos extremos que, lejos de ser contrarios, resultan complementarios. Por ello la unión de ambos allende la muerte, la mutua pertenencia y necesidad. Esto nos permite aclarar que Gilles de Raiz no representa la maldad ni Gila la belleza espiritual, pues bien y mal son términos morales que no aplican en este análisis. Más bien, ellos encarnan las potencias que mantienen firme al navío del espíritu sobre los mares de la existencia. Es ésta la temática que maneja *Gilles de Raiz*.

Ha quedado claro que las potencias del espíritu no son fuerzas contrarias, sino actividades complementarias e interdependientes de la misma energía. Sin embargo, no se ha determinado aún la identidad de la fuerza que, en efecto, es antítesis de la primera. El término potencia es utilizado aquí como la capacidad del hombre de hacer y deshacer a voluntad. Los contrarios a aquellos que la ostentan son, precisamente, los que no pueden: los incapaces, los infames, los mediocres. Esta fuerza, imposibilitada para vencer avanzando de frente, se vale de otros mecanismos: es la que reptar y la que trepar, la que intriga y adula, la que huye cobarde cuando se siente amenazada, la que envenena, traiciona y corroe todo cuanto puede. Esta es la fuerza de lo infame, que en *Gilles de Raiz* está representada por los jueces de Nantes.

Esa misma fuerza de lo infame es el asunto principal del que se ocupa *En La Luna*. Esta obra nos presenta la caótica situación que sufre La Luna, donde el poder es obtenido por individuos o grupos de forma ilegítima, a modo de arrebatos consuetudinarios. Uno tras otro, los fantoches que ocupan la dirigencia de la nación lunar son mostrados al espectador en su más reveladora dimensión, de manera descarnada, hasta el límite de lo grotesco. Parece una constante en ambas piezas que los incapaces sean quienes ocupen la jefatura de las instituciones públicas, y ostenten siempre una cuota de poder que utilizan sin miramientos para preservar su situación de privilegio en beneficio de sus intereses personales. *En La Luna* permite apreciar de manera clara el carácter descabelladamente mediocre de las decisiones tomadas por éstos, en diálogos cargados de aguda ironía:

Un Policía. (Señalando al preso)- A este señor le robaron el reloj en el autobús, ayer a las ocho de la tarde. Lo cogimos al momento mismo en que le robaron el reloj (...)

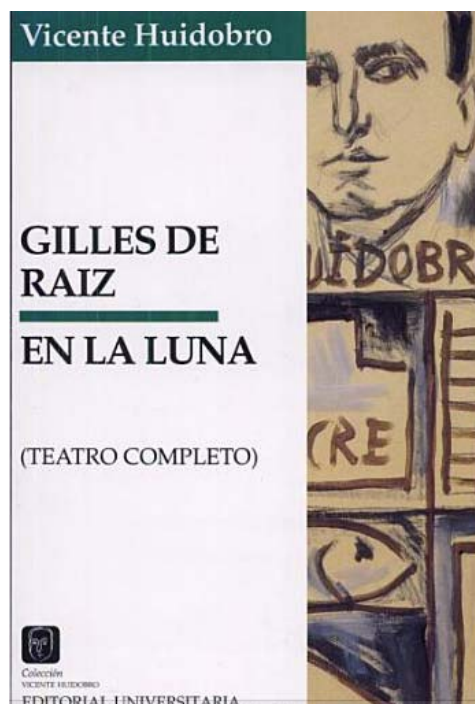
General Sotavento.- Condenado a doce años y un día. Los primeros tres meses en calabozo subterráneo.

Almirante Estribor.- A ver si le vuelven a robar el reloj.

Capitán Poliedro.- Es capaz de dejarse robar otra vez el reloj... Tiene una cara, un cráneo de degenerado típico¹⁹.

La incapacidad infame está en todos y en todo: en las decisiones políticas, económicas y judiciales, en la pasividad del pueblo, en la adulación de los prohombres y las damas de sociedad que se venden al usurpador de turno, en los alzamientos de pacotilla que disfrazados de empresas salvadoras de la patria responden únicamente a intereses personales. Políticos, militares, bomberos, dentistas, dactilógrafas, sastres, sacerdotes, son todos fantoches corrosivos, falsos y venenosos. En medio de este caos lunar, la potencia del espíritu humano se manifiesta sólo en los estudiantes, en los jóvenes pensadores y poetas, que se muestran como los únicos que advierten el desastre, o los únicos con el valor de admitirlo. El Obrero viene a completar el cuadro de aquellos con potencia de espíritu. Desde una posición del autor ideológicamente comprometida, este personaje aparece como la esperanza para el mundo nuevo: es el brazo ejecutor de las ideas. El pueblo despierta al llamado de los intelectuales, de modo que abandonan su mediocre condición pasiva para sacar a la luz lo poderoso que subyace en su humanidad. Al final de la pieza, un alzamiento engendrado en el sincero interés colectivo derroca al rey Nadir I e instaura el mandato de los colectivistas, mostrado como la cristalización de la felicidad para La Luna.

Como se puede apreciar, la potencia del espíritu humano en esta obra se encuentra siempre al servicio de lo colectivo. Ni la alegría ni la frustración de lo individual son tratadas en el texto, sino que todo gira en torno al bienestar o malestar común. Todos los intereses particulares, como el deseo de ser presidenta de Fifi Fofo, la voluntad de ser rey de Nadir I o las ansias de dinero y poder de los candidatos a la presidencia al principio de la obra, son presentados por el autor como nocivos precisamente por individualistas. Sin



¹⁹ *Ibidem*, p. 691.

duda, la infamia y mediocridad de los jefes de hombres es el asunto principal del que se ocupa la obra.

Regresando al planteamiento central, resulta claro que *Gilles de Raiz*, al ocuparse fundamentalmente de la potencia, presenta un interés de corte más bien ontológico, que gira en torno al espíritu humano en sí, divorciado en buena medida de cualquier relación con lo social. Las relaciones establecidas en la obra se encuentran en el mismo nivel de abstracción reflexiva, mostrando la interdependencia entre las dos manifestaciones de la potencia espiritual (divino y diabólico) en pugna infinita con lo mediocre. Entre tanto, *En La Luna* viene a ocuparse precisamente de lo colectivo, de las repercusiones sociales que tienen la potencia y la mediocridad en la vida de los hombres. Por ello, parece razonable afirmar la acción de un *sistema filosófico* en *Gilles de Raiz* y de un *sistema histórico* en *En La Luna*, teniendo en cuenta los intereses del autor en cada caso y los motivos extraídos de lo real empleados para la construcción de ambos textos.

Además de determinar la selección, el sistema también incide sobre la manera de acercarse al fragmento de lo real sometido a la acción creativa, el cual es común en ambos textos dramáticos: el ser humano. En el proceso, se abarcan la mecánica interna de su potencia y el juego enconado que ocurre entre ella y la mediocridad. En el caso de *Gilles de Raiz*, la aproximación se inicia desde la particularidad de la potencia como abstracción ontológica. Así, prosperan criterios universales encontrados en la fabulación de *Gilles de Raiz* más allá de la figura histórica, que versan sobre la condición humana. Los protagonistas del drama tienen un peso simbólico crucial, determinante para la revelación del valor universal derivado del sistema filosófico puesto en práctica. En paralelo, tenemos a *En La Luna*, que partiendo de la realidad del hombre en sociedad (acaso de la situación chilena en la década de los veinte), opera como lente revelador que permite al lector/espectador apreciar su propio entorno con una claridad recrudescida, bajo la forma de registro poético.

Nótese cómo, a pesar que *Gilles de Raiz* maneja el referente histórico del controvertido francés, no opta por una plana reseña de datos biográficos ni por un arqueo de crímenes. No interesa el mariscal de la historia francesa para Huidobro más que como punto de partida para la creación de su personaje. Lo histórico, como ya sugeríamos, no consiste en que la anécdota utilizada sea tomada del corpus de la historia universal. Más bien, tal condición radica en la capacidad de presentar un registro esencial del mundo ob-

jetivo en un punto del tiempo, reconocible como tal por la humanidad, ya que su contenido es suficiente para comprender al hombre desde sus actos y sus constructos intelectuales. En este orden de ideas, *En La Luna* permite atisbar la manera caótica en la que el mundo del hombre del siglo XX puede llegar a disfuncionar. Asistimos a la representación de sucesos que acaecen cíclicamente, cambiando los escenarios y los nombres, pero no los problemas ni sus consecuencias. En parte, la realidad de *En La Luna* es también la nuestra. Aun escrita en 1934, la obra puede encontrar vigencia, sin necesidad de forzarla, en distintos momentos y contextos, aclarando que su compromiso ideológico puede ser un elemento delicado en el proceso.

Es importante destacar la manera en que estos dos textos teatrales ofrecen pruebas de cómo lo que acontece en el microcosmos del mundo subjetivo, o más bien, del Yo, tiene una suerte de correspondencia, de identidad, con el macrocosmos del mundo objetivo y viceversa. Hemos mostrado la presencia de las potencias humanas en ambas obras, en situaciones y estructuras discursivas diferentes, resultando evidente como las mismas potencias y el mismo equilibrio son necesarios en los ámbitos introspectivo y social para evitar la destrucción absoluta. El manejo balanceado de las fuerzas diabólica y divina es una tensión necesaria: Gilles y Gila, tinieblas y luz, hallan la paz únicamente juntos, tal como son presentados en el epílogo. El triunfo de los colectivistas, en un ambiente de celebración, paz y alegría, es antecedido por las acciones violentas que dan cuenta de los fantoches. Según Huidobro, parece que lo titánico y lo pacífico debe hallar su balance²⁰. Así se presenta la fluctuación de las fuerzas, tanto en el espíritu como en las sociedades.

En cuanto a la mediocridad, ella siempre aparece remitida a la negación, a la prohibición. Cuando la norma ha perdido toda conexión con lo esencial del hombre, sus dictámenes sufren de una vacuidad radical. Divorciados de su propio espíritu, los mediocres se encuentran sumidos en esta clase de directrices, presuntamente confeccionadas en beneficio del macro²¹. El principio regulador de la potencia ha de ser interno, pues debe nacer del equilibrio del espíritu, nunca de un impostación extraña. Así lo sugiere el teatro huidobriano. Sobre el espíritu de los incapaces se ha adosado la gruesa mugre de un orden axiomático que les impide reconocer su propia esencia y limita hasta la nulidad sus

²⁰ Con este comentario no se desea apoyar la violencia en la política de ninguna manera. Más bien, la idea general es que la potencia humana, cuando se halla en equilibrio, actúa desde la totalidad de su espectro, fusionando lo diabólico y lo divino en un todo indivisible.

²¹ "Significantly, Luna's leaders call those who revolt the "disassociators of the human order", and it is precisely their disassociation that disrupts the play's social and aesthetic worlds". Unruh, 1994, 195.

acciones. La mediocridad es una invasión, un ataque, una cadena opresora contra la potencia. Es el yugo asido a la somnolencia y la ignorancia de los espíritus débiles. Los fantoches, así obnubilados, atentan contra los espíritus poderosos, la mugre hueca conspira contra las míticas potencias.

Considerando los argumentos anteriores, es lícito aseverar que los sistemas filosófico e histórico que se han conceptualizado en el curso de este estudio, son capaces de hacer contacto con lo universal por procedimientos diversos, siguiendo caminos diferentes para acceder a lo real, y que *Gilles de Raiz* y *En La Luna* son ejemplos de cómo el sistema determina no sólo la temática en sí, lo cual ya explica Huidobro como un proceso de selección, sino también el punto de vista desde el cual el material seleccionado será intervenido por la acción de la palabra. Qué ha de ser realizado por la transformación creadora, es la decisión que debe ser encarada por medio del *sistema*. Sobre cómo ha de ser esto posible, de qué modo se intervendrá lo real para hacerlo creación nueva, es el asunto principal de la *técnica*, del oficio de la escritura, del filo de las palabras.

Referencias

- HAHN, O., *Vicente Huidobro o El Atentado Celeste*, Santiago de Chile, 1995.
- HUIDOBRO, V., MONTES, H. (Coord.), *Obras Poéticas Selectas*, Santiago de Chile, 1957.
- HUIDOBRO, V., MONTES, H. (Coord.), *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, 1976.
- OSORIO, N. (Coord.), *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*, Caracas, 1988.
- PIRANDELLO, L., *Seis Personajes en Busca de Autor: Comedia por Hacer*, Madrid, 2008.
- UNRUH, V., *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley, California, 1994.
- VINCENT, A. L., BINNS, C., *Gilles de Rais: The Original Bluebeard*, Whitefish, Montana, 2004.